中图分类号 :J607 文献标识码 :A
文 章 编 号 :1003 – 1499(2003)02 – 0033 – 10

●樊祖荫

五声性调式的转调与和声的处理方法

——五声性调式和声研究之四

(中国音乐学院,北京,100101)

摘　要　中国传统乐学中有"移宫犯调"的理论,现代音乐创作中完全可以此为依据,进行五声性调式的转调与和声的处理。对于五声性旋律的转调,可通过"宫——角"关系的转移或通过小三度意义的改变来实现;对于转调的和声处理,则可通过共同和弦、共同音或移调模进等多种方法来完成。

关键词　移宫犯调;转调;五声性调式;和声处理

在音乐的进程中,为求得乐思的开展和变化,推动音乐的发展,常采用突破单一调性而扩大调与调式接触面的种种调发展手法。在我国的传统乐学理论中,将调发展手法归纳为"同宫犯调"与"移宫犯调"两种类型。

同宫犯调,即同宫系统的调式交替。其时,只改换调式的主音,而不改变宫音及调式音列。

移宫犯调,即不同宫系统的调性转换,亦即转调。其时,宫音位置发生转移,而主音或调式可能同时变化,也可能不变。关于同宫系统调式交替的问题,将另文阐述,本文主要阐述不同宫系统调的转调方法。

一、五声性调式的调关系及旋律的转调

(一)五声性调式的调关系

建立在大、小调体系上的现代调式功能理论,其主音观念极强。但在五声性调式中,仅仅有主音观念是不够的,而必须首先具有宫音与宫调的观念;对待五声性调式的调关系,也首先应从宫音关系来看。宫音、宫和弦在五声性调式及其和声中的定调作用,在转调的过程中也同样明显地表现出来:五声性调式的转调,首先着眼于宫调系统的转换,而不是首先着眼于后调主音的确立。在过程性转调中,则往往只体现出宫调系统的转移,直到目的调时,才会通过音级间的支持、倾向关系,显现出调式的主音,并最终确立新的调式。

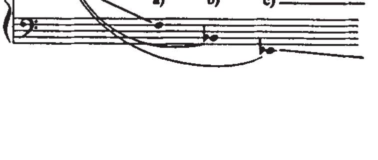
五声性调式的调关系,依据基本调与其它调宫音间五度的相生次数的多少来划分调的远近关系:

相生一次,其宫音与基本调的宫音相距上、下纯五度者,为近关系调(见例 1a);

相生两次,其宫音与基本调的宫音相距上、下大二度者,为较远关系调(见例 1b);

相生三次及其以上,其宫音与基本调的宫音相距除纯五度、大二度之外的其它音程者,为远关系调(见例 1c,例中以 C 音为基本调的宫音)。

例 1:



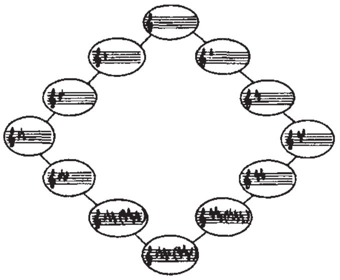
作者简介:樊祖荫(1940 –),男,中国音乐学院教授。

收稿日期:2003 – 03 – 24

© 1994-2008 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

调的远近关系，反映在调号上，则呈现出如下规律：与基本宫系统调关系越近，调号相差越少，反之，与基本宫系统调关系越远，调号相差越多。例如，近关系调相差一个升号或降号；较远关系调相差两个升号或降号；远关系调相差三个至六个的升号或降号。这个规律，与大、小调式的调关系是一样的。

例 2：[1](P8)



例 2 以上端中央无调号的 C 宫系统为基本调，顺次右旋，逐一增加升号，转向属方向调；顺次左旋，逐一增加降号，转向下属方向调。至下端中央，为六个升号或降号调，二者相等（#F 宫 = bG 宫），属方向调与下属方向调的极限在此相会，它(们)与基本宫系统调之间是为极远关系调。

调的远近关系，还同时表现在两调之间共同音与共同和弦的多少。原则上说，调的关系越近，共同音与共同和弦越多；调的关系越远，共同音与共同和弦越少。但是，由于五声性调式中存在着三类不同的七声音阶①，再加上和弦结构多样化等因素，因此，其共同和弦的构成方式，与大、小调和声就不尽相同，而具有自身特色，这将在下节中详述。

由于每个宫调系统包含着五个平行调式，因而在转调中涉及到具体调式时，其调的关系就会呈现出如下三种不同的情况：

①调式相同，主音不同。如 C 宫——G 宫；a 羽——#c 羽等。

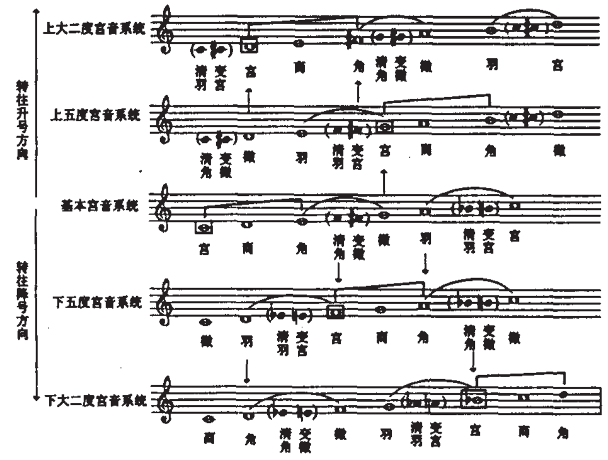
②调式不同，主音相同。如 C 宫——C 徵；a 羽——A 宫等。

③调式与主音均不相同。如 C 宫——#d 角；a 羽——#g 商等。

（二）五声性旋律的转调

在五声调式中，有一个大三度音程（宫—角）和两个小三度音程（宫—羽、角—徵）。“宫—角”大三度关系的明确，对于确立宫调系统进而明确调式具有重要意义；同时，由于大三度的两个构成音，分别是两对小三度的组成音之一，因此，两对小三度音程的位置，也有赖于“宫—角”关系的明确来决定。这样，当“移宫犯调”时，随着“宫—角”关系的转移，在旋律中也必然反映在小三度意义的改变及位置的转移上。在五声性七声音阶中，同样体现出上述特点。

例 3：



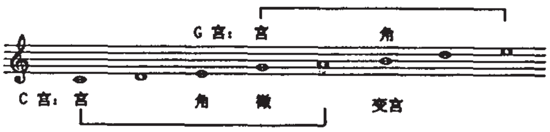
〔说明：为了对照各音在不同宫系统中的意义，例 3 采用音列排列法，宫音用□标出，白符头为五声骨干音，黑符头为小三度间音；┌┐为大三度，　为小三度。〕

由于五声性调式的上述特点，在写作转调旋律时，即可有意识地通过两个方面来设计：

1、通过“宫—角”关系的转移进行转调

(1) 在近关系调的转调中，“宫—角”关系的转移通过以下两种途径来实现。转向上五度(下四度)宫音系统调时，采用以“变宫”为“角”的途径。

例 4：



例 4 中，由于在原宫音系统（C 宫）中出现变宫音，并以变宫音取代宫音的重要性，获得新调角音的意义(以“变宫”为“角”)；它与原调的徵音构成新的大三度关系，使得原调的徵音同时具有了新调宫音的意义(以“徵”为“宫”)。这样，即转到了上五度宫音系统(G 宫)。

转向下五度（上四度）宫音系统调时，采用以“清角”为“宫”的途径。

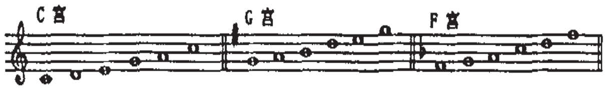
例 5：

© 1994-2008 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

例 5 中，由于在原宫音系统（C 宫）中出现清角音，并以清角音取代角音的重要性，获得新调宫音的意义（以‘清角’为‘宫’）。它与原调的羽音构成新的大三度关系，使得原调的羽音具有新调角音的意义（原调‘宫’音也同时转化为新调‘徵’音等）。这样，就转到了下五度宫音系统（F 宫）。

宫音位置转移之后，反映在调号上就是升降号的变化。

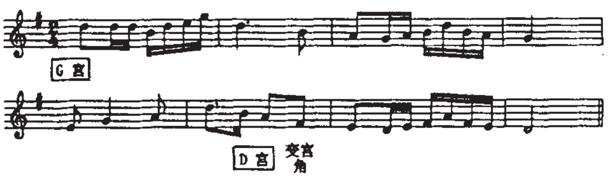
例 6：



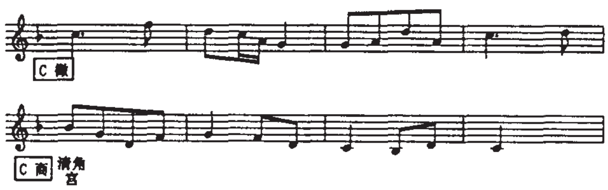
但是，在五声调式中，近关系调转调之后，事实上并不出现新调号所涉及的音。不用调号表示时，旋律转调中也不必出现临时升降号，这是五声调式旋律转调中的独特现象。

例 7：

四川民歌《大绣荷包》



例 8：



例 7 转向上五度宫音系统，例 8 转向下五度宫音系统，这两例在转调后均未出现新调的临时变化音。为此类转调旋律写作和声时，则应设法在其它声部中出现新调调号所涉及的音，以进一步明确新调，但此音的出现可前可后。在个别作品中，也可能不出现新调调号所涉及的音。

五声性七声调式的近关系转调，原则上与五声调式相同。在转调中，也首先需要明确宫——角大三度关系的转移，把原本具有‘小三度间音’意义的音转化为五声骨干音（如以“变宫”为“角”、或以“清角”为“宫”）。在五声性七声调式的旋律转调中，常会出现原调所没有的变化音（即新调中的‘小三度间音’），因而需要使用临时升降号，若把例 8 的旋律改写成七声调式，即如下例。

例 9：

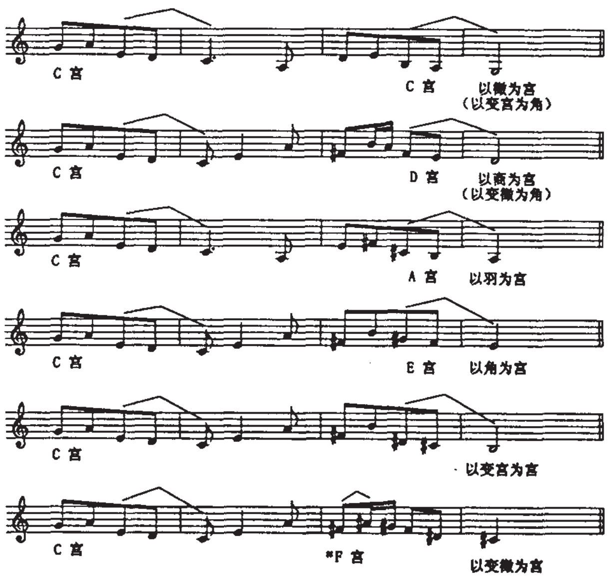
（2）在转向远关系调时，“宫角”关系的转移可以逐渐过渡，也可以直接转换。

逐渐过渡的转调方法，即以共同的近关系调为枢纽逐渐过渡到远关系调。这种转调平滑自然，具有内在推动力。如：连续的“以变宫为角”（同时“以徵为宫”）可转往升号方向的远关系调（参见例 3 中“往升号方向”各宫音系统中的‘↑’号，并参见例 16）。连续的“以清角为宫”（同时“以羽为角”）可转往降号方向的远关系调（参见例 3 中‘转往降号方向’各宫音系统中的‘↓’号）。

直接改换的转调方法，即在原调明确后，直接出现表明后调的‘宫—角’音。这种转调，两调之间的关系越远，越具有突然性。

在转往升号方向时，除上面已提到的上五度近关系调以‘徵’为‘宫’之外，从转往上二度宫音系统调开始直至相差六个调号的极远关系调，依此表现为以“商”、“羽”、“角”、“变宫”、“变徵”为‘宫’。

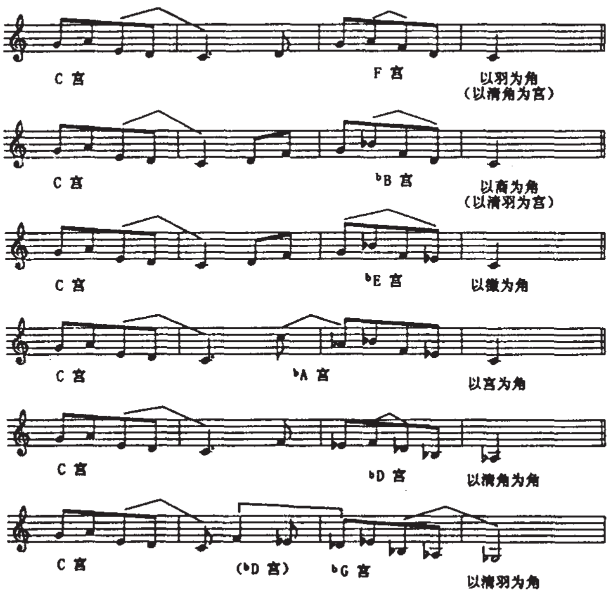
例 10：



在转往降号方向时，除下五度近关系调以‘羽’为“角”之外，从转往下二度宫音系统调开始直至相差六个调号的极远关系调，依此表现为以“商”、“徵”、“宫”、“清角”、“清羽”为‘角’。

© 1994-2008 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

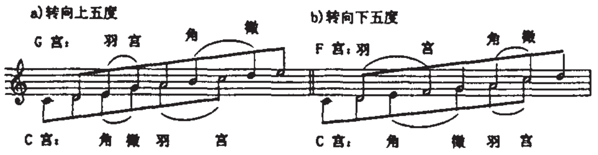
例 11：



2、通过小三度意义的改变进行转调

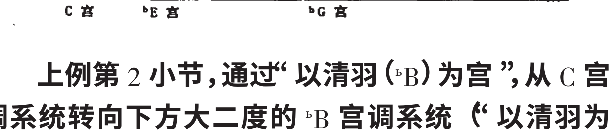
上述转调方法已包含了小三度意义的改变及位置的转移。

例 12：



小三度意义的改变，同时也意味着“三音组”意义的改变。在五声调式中，可依此排列为五个“三音组”，其中，“徵羽宫”与“商角徵”、“羽宫商”与“角徵羽”这两对“三音组”的内部结构相同，而且都含有小三度音程。这样，反映在转调旋律中，“宫羽”与“徵角”小三度意义的改变，事实上同时也就伴随着这两对结构相同的三音组意义的改变。这在近关系调的转调中体现得很清楚，而在远关系调的转调中，也可结合“以变徵为角”、“以清羽为宫”等较远关系调的转调手法，并有意识地利用这种小三度及三音组意义的模糊，来进行跨越式的加速转调。

例 13：



上例第 2 小节，通过“以清羽(♭B)为宫”，从 C 宫调系统转向下方大二度的 ♭B 宫调系统（“以清羽为宫”本身就具有往降号方向跨越转调的意义。与此相对应，“以变徵为角”则具有往升号方向跨越转调的意义），此时，“C、♭B、G”这个三音组可视之为“商宫羽”。但由于这个三音组也可看成为同一音程结构的 ♭E 宫调系统的“羽徵角”，因此，这个转调环节即可视为从 C 宫系统直接进入了 ♭E 宫系统，从而使转调过程减少了一个过渡调性得以加速。第 4 小节与此相似，把“♭E、♭D、♭B”这个三音组（♭D 宫调系统的“商宫羽”）直接看成 ♭G 宫调系统的“羽徵角”，而使转调过程缩短。经过以上两次的加速，例 13 从 C 宫调转至极远关系的 ♭G 宫调，只剩下了一个中间调（♭E 宫调）。这样不仅使转调简捷，而且由于运用了相近关系调之间共同的小三度和三音组因素，因而使得转调的过程也较为自然。

为了保持调式风格的统一，在写作转调旋律时，应该注意两调接头处的旋律进行要符合五声性音调的特点，避免直线式的进行，避免小二度及增减音程的直接衔接；采用同一主题材料的同主音（同结音）交替或模进式发展，是使音乐风格保持统一的有效手段。

在五声性调式的转调中，旋律的转调具有重要作用，应予以高度重视。

二、五声性调式转调的和声处理

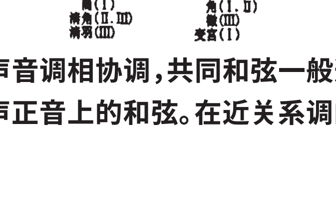
(一)通过共同和弦的转调

在五声性调式的转调中，共同和弦的运用原则与大小调和声相同，但如前所述，由于五声性调式存在着三类不同的七声音阶，再加上和弦结构的多样化，因此，在共同和弦的数量、结构样式以及运用方式上，有其自身的特点。在实际创作中主要运用以下三种方法：

1、以自然音三和弦作为共同和弦

在五声性调式中，三类不同音阶的构成音均可视为自然音，因此，大、小三和弦便可能同时具有几种不同的意义。

例 14:



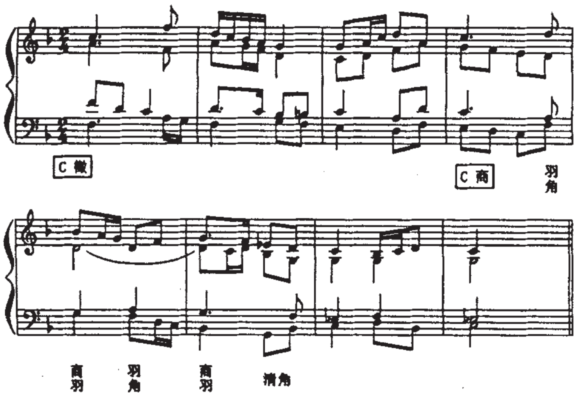
为了与五声音调相协调，共同和弦一般选择在前后调中都是五声正音上的和弦。在近关系调的转调与

© 1994-2008 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

远关系调的逐渐过渡的转调中，转往升号方向调时，常采用“以角为羽”、“以徵为宫”或“以羽为商”;转往降号方向调时,常采用“以羽为角”、“以宫为徵”或“以商为羽”。

例 15 是为例 9 的旋律写作的和声,通过“以羽为角”、“以商为羽”转向下五度宫音系统调。

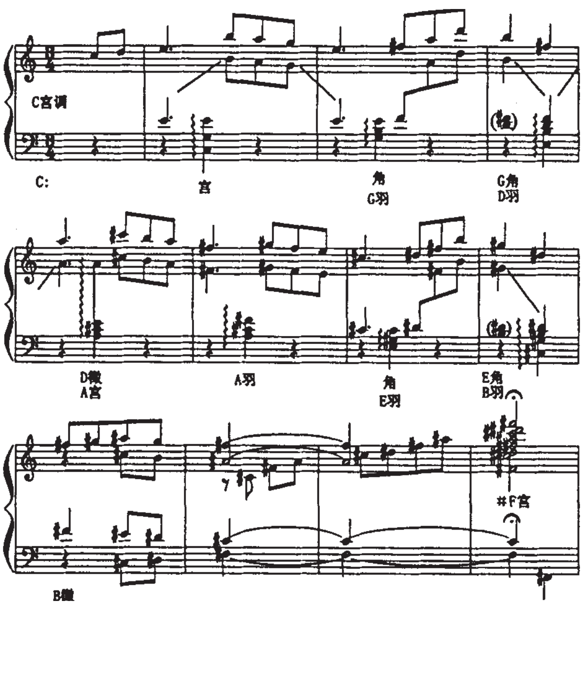
例 15：



上例前 4 小节为 C 徵调,后 4 小节为 c 商调。两调衔接处以前调羽、商等于后调角、羽为共同和弦,过渡部分较长。从旋律来看,第 5 小节第一个音即“以清角为宫”,表明转向了下五度宫音系统,但新调调号所涉及的 ♭E 音到第 6 小节才出现,因此,这里才算是真正的转调和弦,接着是新调的终止式。

例 16 是运用逐渐过渡方式的转调,其共同和弦,主要采用连续的“以角为羽”及“以徵为宫”转往升号方向的远关系调。

例 16：

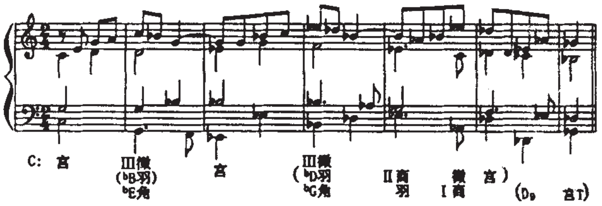


〔说明：例中的 C：G：等,是为该宫调系统的简写。〕

上例旋律中的转调,是通过连续的“以变宫为角”来进行的。角音即成为后调的特征音,对于这个特征音与和声的关系，主要有以下三种处理方式：①旋律中先作为前调的五声外音出现,为后面含有该音的和弦的出现做准备(见第 1、2、5、6 小节)；②在和声中先出现含有后调特征音的和弦，然后再在旋律中出现(见第 4 小节)；③同步进行，即当旋律中出现后调特征音时,和声中同时配以含有该音的和弦。如第 8 小节 #F 宫调的角音(#A)出现时,和声中同时配以角和弦的第一转位,然后进行到主和弦。

在跨越转调中,常可采用以“变徵”为三音的商和弦(等于后调的宫和弦)与以“清羽”为三音的徵和弦(等于后调的羽和弦或角和弦)作共同和弦。下例是为例 13 的旋律写作的和声，其中运用了“以Ⅲ徵为角”(羽)的跨越过渡手法,转往降号方向的远关系调。

例 17：



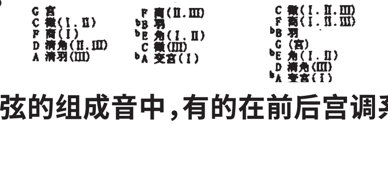
例 17 从 C 宫调经过 ♭E 宫调转至 ♭G 宫调。第 2 小节“以Ⅲ徵为角”作共同和弦,从 C 宫过渡到 ♭E 宫；第 4 小节再次“以Ⅲ徵为角”，从 ♭E 宫转到 ♭G 宫调,从而构成加速转调。

2、以非三度结构的五声式和弦作为共同和弦

采用非三度结构的五声式和弦作为共同和弦,不仅能保持五声性风格，而且由于和弦属性的不确定性,因而极容易脱离前调而进入后调。

由五声纵合构成的非三度结构和弦很多,在作为转调的共同和弦时多采用其中的三音、四音和弦。由于这些和弦中不含大三度音程,因此所能包含的调性容量大于三度结构和弦。以四五度式三音和弦为例,它的调性容量几乎相当于同根音大、小三和弦的总和。

例 18：



上述和弦的组成音中,有的在前后宫调系统中都

© 1994-2008 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

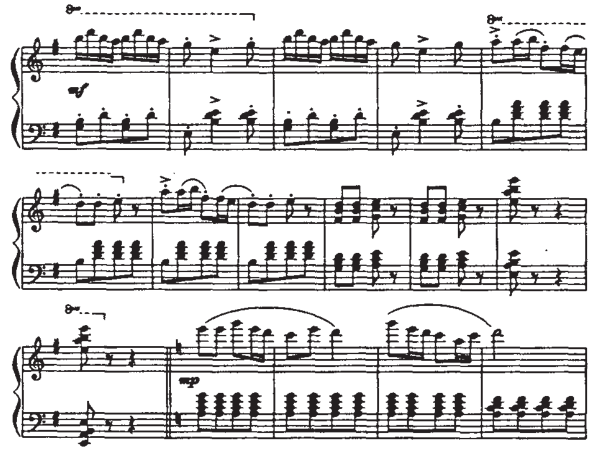
为五声骨干音,有的则包含了不同的小三度间音。在作为共同和弦时,除了在前后调中都能取得五声骨干音意义的和弦之外,一般应在前调或后调当中的一个取得五声骨干音和弦的意义。

以五声式和弦作为共同和弦,既可能转向近关系调,也可能转向远关系调。

例 19 是近关系调的转调,从 e 羽调(第 5 至第 8 小节为 b 羽调)转向 a 羽调。第 11、12 小节是两调五声式的共同和弦,前调'羽'(主)等于后调'角'(属)。

例 19：

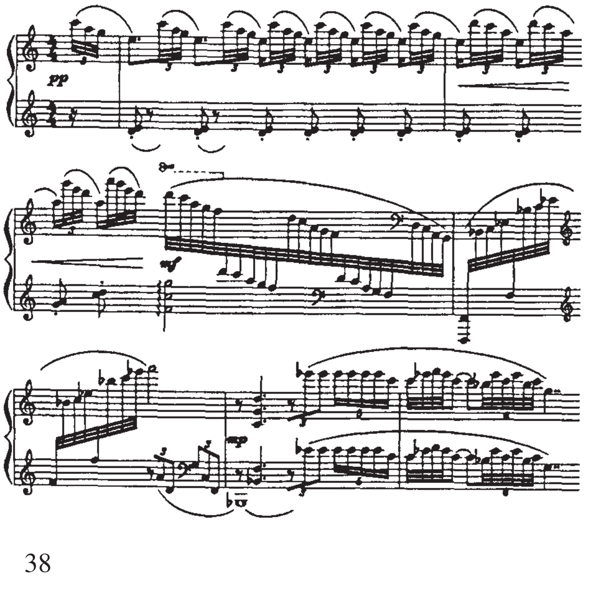
刘福安《采茶扑蝶》



例 20 是较远关系调的转调,开始时在 C 宫调系统,第 2 小节中通过'以清角为宫'转到 F 宫调系统。第 3 小节在 F 宫音上的四音和弦中,同时引入清角、清羽音(其手法有点像潮州音乐中的"重三六",即在古筝上将相关的两弦重按,使 mi、la 升高半音成 fa、♭si),并直接等于 ♭E 宫系的'商、徵、羽、宫'四音和弦,即跨越转入 ♭E 宫调系统。

例 20：

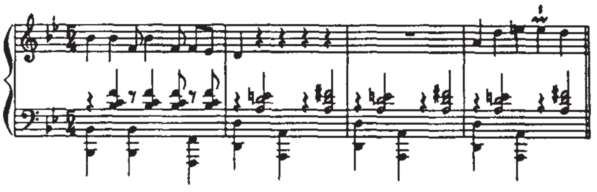
黄虎威《嘉陵江幻想曲》



例 21 是朝升号方向的远关系转调,从 ♭B 宫调转向 D 宫调,共同和弦以 I类的五声式'角'和弦为后调'宫'和弦(第 2 小节前两拍)。该和弦的组成音,在后调中均为五声骨干音。

例 21：

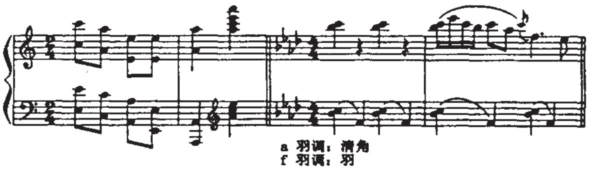
刘敦南　钢琴协奏曲《山林》



例 22 是朝降号方向的远关系转调,从 C 宫系 a 羽调转向 ♭A 宫系 f 羽调,共同和弦以Ⅲ类"清角"为"羽"。该和弦的组成音,在后调中也均为五声骨干音。

例 22：

田保罗《高山组曲》



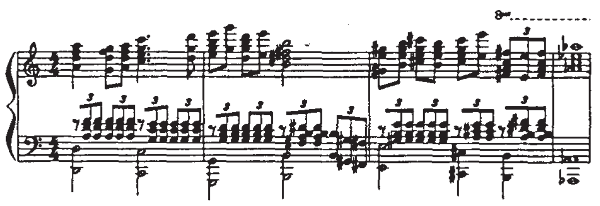
3、以变和弦作为共同和弦

各种类型的变和弦②,在与五声音调相协调的前提下,都有可能成为转调时的共同和弦。

例 23 通过副属和弦进行转调。第 2 小节出现'变宫'音时,即以此音为根音构成后调的属七和弦,从 C 宫调转入 E 宫调。

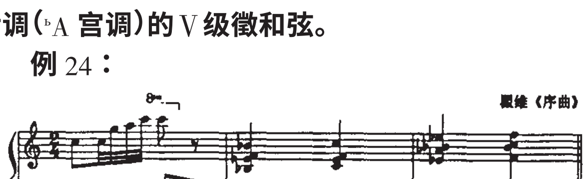
例 23：

刘学严《蝶恋花》



例 24 通过调式交替和弦进行转调。第 2 小节为 C 宫系的 ♭Ⅶ级和弦(以五声式和弦形式构成),成为后调(♭A 宫调)的Ⅴ级徵和弦。

例 24：



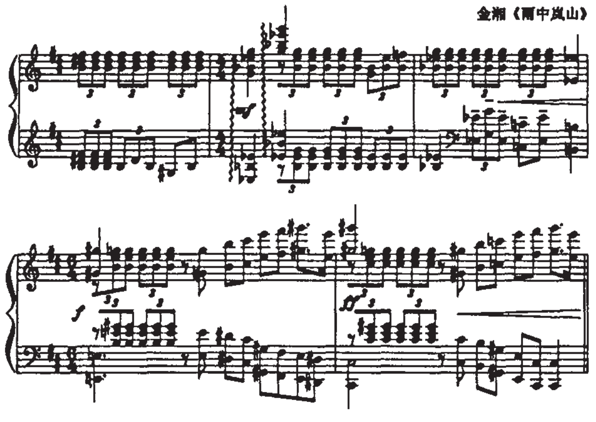
例 25 通过同重名调和弦进行转调。开始小节为

© 1994-2008 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

B 宫调，第 2 小节是其同重名调（♭B 宫调）的下属和弦，它等于 ♭E 宫调的主和弦，至第 4 小节，又通过同重名调关系，直接从 ♭E 宫调转到 E 宫调（第 3 小节低音部第 4 拍出现 B 音，为 E 宫调的进入作了准备。）

例 25

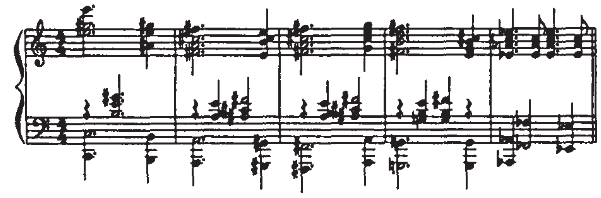
金湘《雨中岚山》



例 26 通过调内变和弦进行转调。第 4 小节最后一拍为前调降五音Ⅵ级四三和弦，等于后调升三音的导七和弦，从 E 宫调转向 ♭A 宫调。

例 26：

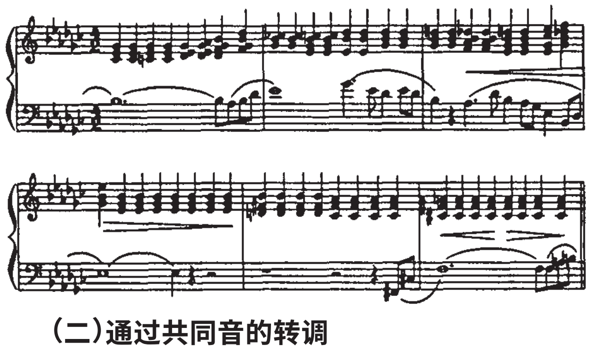
朱践耳《六盘山》



例 27 通过增三和弦进行转调。第 5 小节前两拍为前调升五音的Ⅲ级和弦，等于后调降根音的Ⅳ级和弦，从 ♭e 羽调转到♯f 羽调。

例 27：

黄虎威《序曲》



（二）通过共同音的转调

以两调共同音作为调性转换的枢纽，提供了调连接的广泛可能性。在创作中，常用的手法有如下三种：

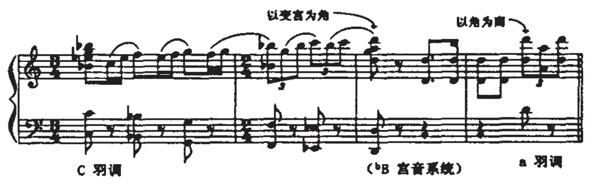
1、转换单音的调式音级意义

五声调式中各音的意义均可转换，使前调中的某音在后调中取得不同的调式音级意义，从而过渡到新调。其中，“宫—商”、“商—角”、“徵—羽”互换，可转向上、下二度宫音关系调；“宫—羽”、“宫—角”、“角—徵”互换，可转向上、下三度宫音关系调。

下例第 3 小节中的 D 音，在 ♭E 宫系统（c 羽调）中为“变宫”音，由于在第 2、3 小节之间大三度关系的转移，使它具有了 ♭B 宫调系统“角”音的意义。接着又赋予这个音以“商”音的意义，从而转入 C 宫调系统的 a 羽调。

例 28：

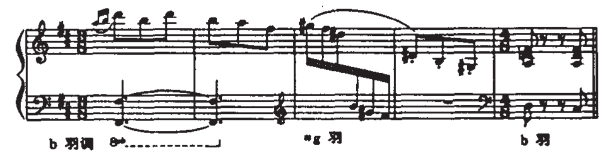
吴祖强、杜鸣心等《红色娘子军》



例 28 从 ♭E 宫调系统转到少三个降号的 C 宫调系统，虽然仅以一个共同音的调式音级意义的改变来过渡，却仍觉得平滑而不突然，原因是有一定的过渡时间，而且处于同音反复之中。下例中虽然前调（b 羽调）与后调（♯g 羽调）的共同音有两个（B 音，前调之“羽”等于后调之“宫”；♯F 音，前调之“角”等于后调之“徵”），但因为它们处于活跃的旋律进行之中，共同音是相间隔出现的，而且接触时间短暂，因此具有调的跳跃感和转调的突然性，这里的调交替更突出调的色彩对比，用以造成音乐的诙谐幽默之情趣。

例 29：

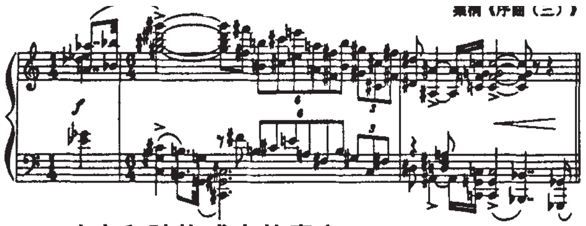
浙江民歌《李有松》 黎英海改编



下例从♯C 宫调经 A 宫系与 ♯F 宫系，抵达 ♭E 宫系的 c 羽调，均是通过单音音级意义的转换而完成的：第 1 小节第 3 拍中的 ♯F 音“以清角为羽”转入 A 宫系；第 1 小节末拍中的 ♯G 音“以变宫为商”转入♯F 宫系；第 2 小节中的 ♯D 音与 ♯A 音（等音为 ♭E 与 ♭B）又分别“以羽为宫”和“以角为徵”，转到了 ♭E 宫系的 c 羽调。在短短的两小节之内，调性上经历了四个大、小三度关系的宫调系统，且并不感到突兀，除了两调间同音的调式音级意义的改变之外，还与所经历的各宫调系统五声音列的完整出现有关。

© 1994-2008 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

例 30：



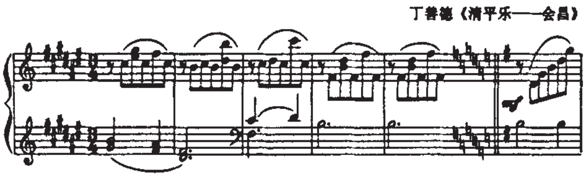
2、改变和弦构成音的意义

大、小三和弦的三个构成音，可以转换位置，从而改变和弦的结构与所从属的调性，导入新调。如以 C 宫调主和弦为例，由于和弦构成音意义的改变，可以转向下列各和弦所从属的调性。

例 31：

随着和弦构成音意义的转换，其音的调式意义也常随之而改变。其中以“宫—角”与“徵—角”的互换最富色彩，也为实际创作中所常用。

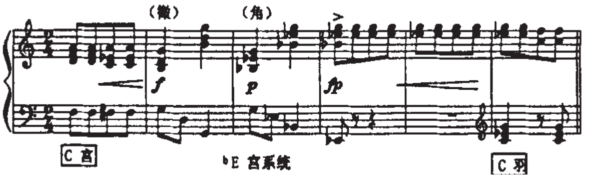
例 32：



例 32 以前调（B 宫调）主和弦的根音（宫音）作为后调（G 宫调）主和弦的三音（角音）来实现转调。在音乐作品中，这种利用前后调主和弦之间的共同音进行转调的做法比较常见，当然，这类转调也可用前后调其它和弦间的共同音来进行。

例 33 即以前调（C 宫调）属和弦的根音（徵音）作为后调（c 羽调）Ⅲ级和弦（宫和弦）的三音（角音）来过渡的。

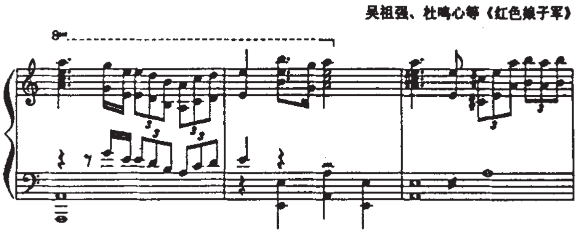
例 33：



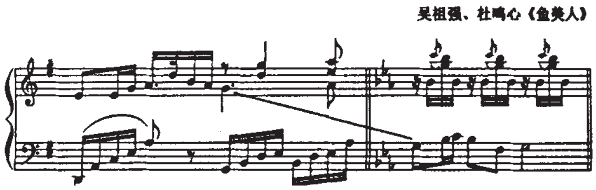
3、通过同根音或同三音和弦进行转调

（1）通过同根音和弦的转调同根音的大、小三和弦之间，只有三音不同，通过三音的变化，将大、小三和弦直接对置，从而转向新调。在五声性调式和声中，同根音和弦既可能是同主音调式的主和弦（例 34），也可能是其它音级上的和弦（例 35）。

例 34：



例 35：

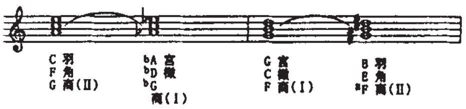


例 34 从 a 羽调出发（开始两小节），通过同主音的 A 宫调（第 3～6 小节），转至 D 宫调（第 7 小节旋律采用“以清角为宫”手法、和声通过 A 宫系的徵和弦等于后调Ⅰ类商和弦过渡到 D 宫调）；例 35 第 1 小节为 G 宫系的宫和弦，第 2 小节通过同根音和弦的对置转换成 ♭E 宫系的角和弦，其旋律的转换则是通过同音音级意义的改变来实现的（G 音，前调为“宫”，后调为“角”）。

（2）通过同三音和弦的转调

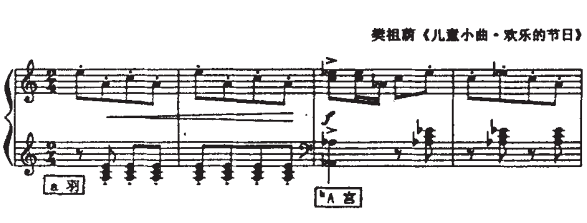
同三音的两个和弦，由于根音与五音的改变，也必然改变和弦的大、小性质与和弦的调式功能意义（例 36 中的 C、♯F 等，均为宫调系统的简写）。

例 36：



在五声性调式中，利用同三音和弦作为两调主和弦的转调，可从小调类的调性转至低半音的大调类调性；也可与此相反，从大调类的调性转至高半音的小调类调性。在实际作品中，以羽调式与宫调式的直接对置较为常见。其时，两调主和弦的三音，构成“以宫为角”或“以角为宫”的意义转换，调性色彩对比鲜明。由于两调主和弦相差半音，因此，在前后调中保持五声性音调的特点就显得尤为重要。

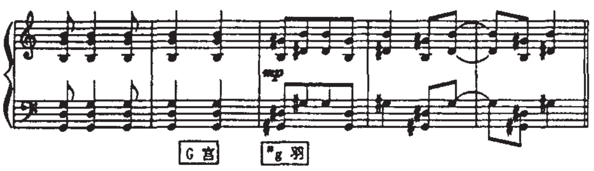
例 37：



© 1994-2008 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

例 38：

储望华《变奏曲》

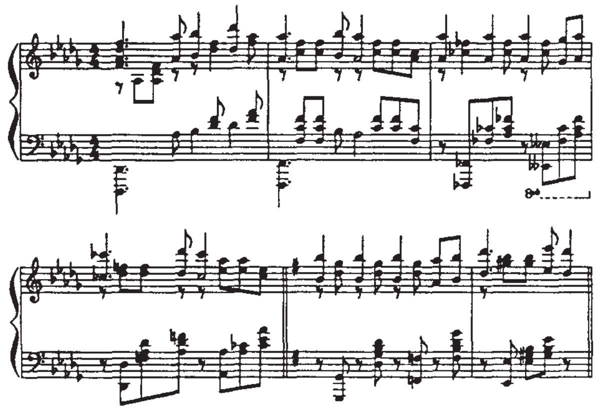


除此而外，也可利用同三音和弦的不同功能意义实施其它方式的转调，其时，从大三和弦移至低半音的同三音小三和弦，转往升号方向调；反之，从小三和弦移至高半音的同三音大三和弦，则转往降号方向调。

下例从 ♭D 宫调经 ♭F 宫调（等音调应为 E 宫调）至 G 宫调，均用了同三音的小三和弦（前调“角”）移至高半音的大三和弦（后调“宫”）来进行转调；同时由于前后调中都为五声旋律，两个和弦的三音又作为前后乐句的旋律起讫音（其音的调式意义作了“以徵为角”的改变），因此，通过同三音和弦的转调，不仅突出了和声色彩的变化，而且转调的过程也显得平稳而自然。

例 39：

陈培勋《双飞蝴蝶》

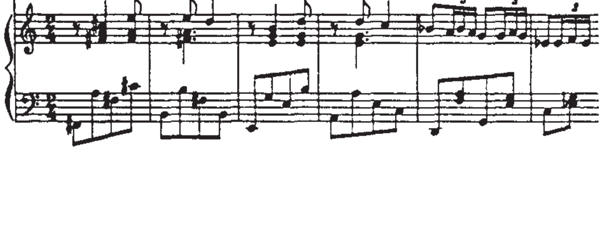


（三）通过移调模进的过渡

通过移调模进，也是转向远关系调的一种常见手法，而且能够很好地与五声性音调相适应。

例 40：

陈远林《小奏鸣曲》

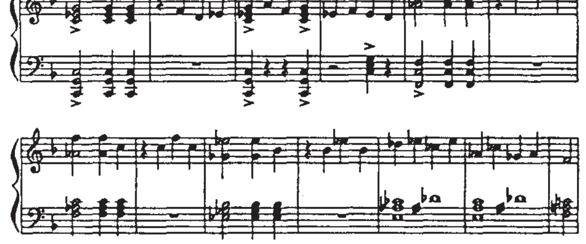


上例开始两小节是 b 羽调的属到主，第 3、4 小节是其下大二度的模进（a 羽调），接着，通过旋律的自由模进，从 g 羽调进入 c 羽调。

下例选自高为杰民族管弦乐曲《霓裳羽衣舞》的“中序”部分，其调性的展开是通过模进来达到的：第 1～6 小节为主题乐句，d 羽调（旋律建立在 I类七声调式上）；第 7～12 小节是其下大二度的模进（c 羽调）；第 13～16 小节是主题乐句的变化（f 羽调），接下来的两小节又是下大二度模进（♭e 羽调）；然后通过建立在 ♭D 音上的小七和弦的等音转换（♭F＝E）解决至 F 调。

例 41：

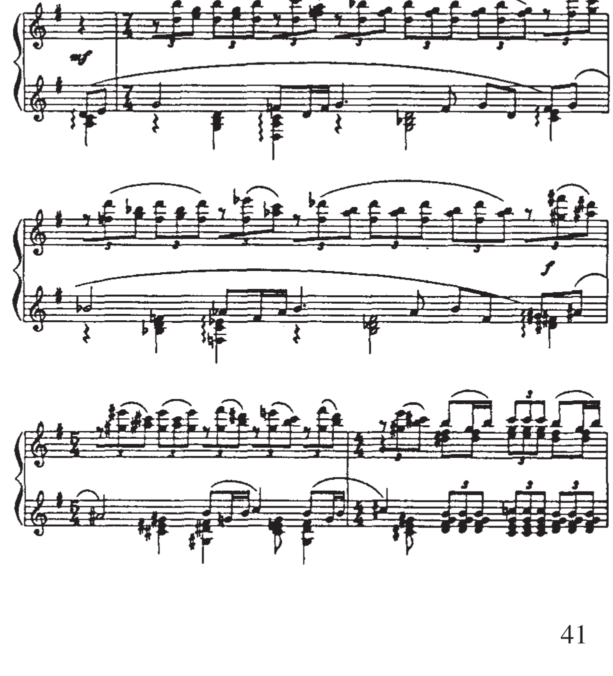
高为杰《霓裳羽衣曲》



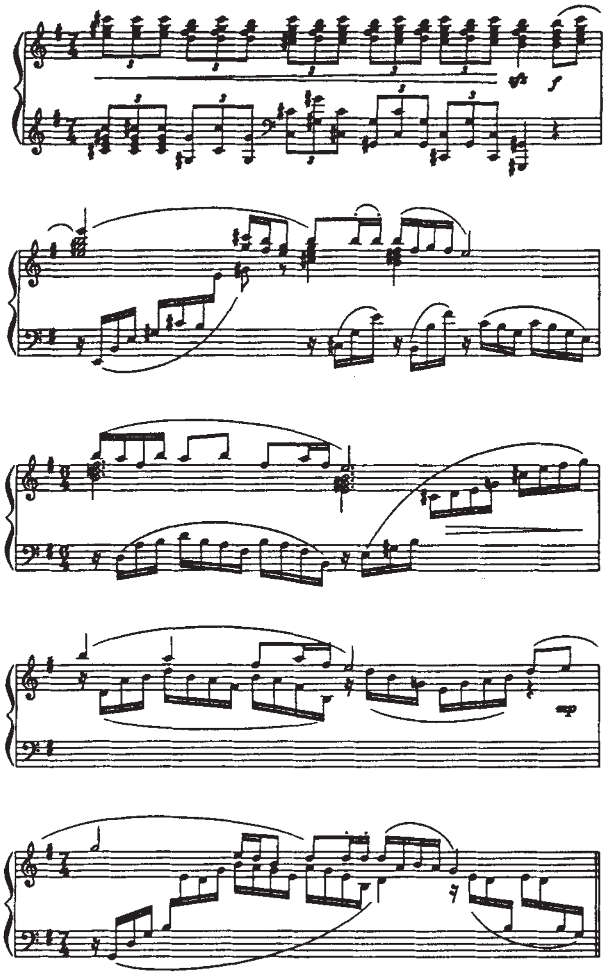
下例选自黄虎威钢琴组曲《巴蜀之画》的第五首《蓉城春郊》。

例 42：

黄虎威《蓉城春郊》



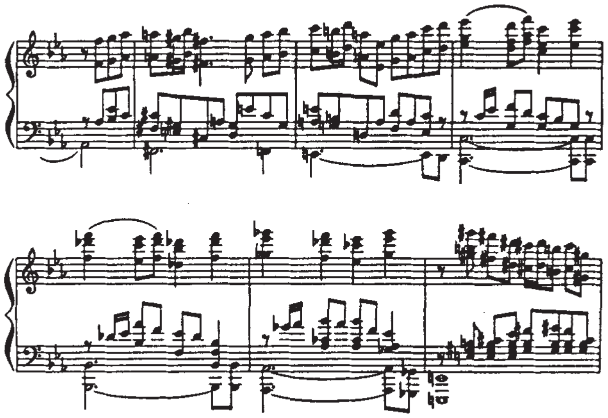
© 1994-2008 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net



上例是该曲的中段，三度循环的调性在模进中展开：一小节（7/4拍）的动机建立在G宫—g羽同主音调式上，接下来按小三度关系向上模进两次（ᵇB—ᵇb，#C—#c），在#c羽调上停留一阵之后转入E宫调，同时出现主部主题旋律；随后，在第7、8小节分别经过A宫系E徵调与D宫系e商调，至第9小节在G宫调上再现主题。下例通过自由模进，从#f羽调经a羽调转向c羽调。

例43：

朱践耳《思凡》



例43开始两拍与第1小节之间为同重名调关系（f羽调— #f羽调），第2小节是第1小节的上三度自由模进（a羽调），第3小节又通过旋律的自由模进转入上三度的c羽调。模进时，低音部没有跟随，而是与高音部作反向的下行级进，使音乐的张力不断扩大。　除上述之外，其它一些传统的或近现代的转调手法，在特定的内容和风格要求下，也有可能在五声性调式和声中得到应用，这里就不细述了。

注释：

①由于音乐学术界至今对三类不同的七声音阶未能统一其名称，因而本文对三类七声音阶分别采用Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ类简称的办法。即：运用“变徵”、“变宫”音者为Ⅰ类音阶；运用“清角”、“变宫”音者为Ⅱ类音阶；运用“清角”、“清羽”音者为Ⅲ类音阶。

②有关变和弦的分类，可参见笔者《变和弦及其在五声性调式和声中的运用》（《音乐艺术》2002年第4期P38－49）。

参考文献：

[1]黄虎威．转调法[M]．北京：人民音乐出版社，1983.

责任编辑　李宝杰

© 1994-2008 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net